

織田作之助『夫婦善哉』を読む

―柳吉・蝶子の人物造型を中心に―

増田 正子

- 一、はじめに
- 二、今までの読まれ方
- 三、〈共食〉とコミュニケーション
- 四、二組の〈夫婦〉
- 五、〈二〉へのこだわり
- 六、おわりに

一、はじめに

織田作之助は「大阪を描いた小説家^{〔1〕}」といわれる夭折の作家である。その著作の中で最も知られているであろう『夫婦善哉』は、雑誌『海風』に昭和十五年（一九四〇年、四月）に発表、その後、改造社の第一回文芸推薦作品（推薦者 宇野浩二・青野季吉・川端康成・武田麟太郎）として『文藝』（一九四〇年、九月）に再録されている。

発表当時の評からは、『夫婦善哉』がどのように読まれ、また評価されていたかが伺える。

『夫婦善哉』は、何故か、評判がよくなかったが、大阪のああいふ世界を描いた限り、私は傑作だと思った^{〔2〕}「あの中の大阪的なものが、

東京の評家の神経にふれて、その点が妙な反感となったのかも知れない⁽²⁾とあるように「大阪のああいふ世界」「あの中の大阪的なもの」と思わせぶりの表現で「大阪」に絡めて読むという方向性がみられる。「褒めて云へば、力量はあるが、貶して云ふと、この力量以上に伸びないのではないか、と思われる⁽³⁾」では、作者の力量や将来性についての言及もある。また、「大阪といふ爛熟した町人都市にしか見られない生き方の型を執拗に描いたもので女主人公の粘り強い活力、疑ふことのない適応性が見つくされている」として「女が一番描けている」としながら「深まってゆくといふところのない小説⁽⁴⁾」と小説としての完成度は認めながらも、作品の内容や思想性に関する危惧ともいえる指摘があった。

いずれにしても、「大阪」という空間と女性主人公が関連づけて読まれるという傾向と、作者の器用さと老成さ（織田作之助 二十八歳時の作品）は認めながら、作品内容や思想性についての危惧を指摘するものもあり、全体として必ずしも肯定的な評価ばかりではなかったといえる。

織田作之助自身は『主婦善哉』について、次のように述べている。⁽⁵⁾「年代記的な、絵巻物風な、流転的なこれらの小説をしか書けなかったのは、私の人間に対するたぶん消極的な不信のためであった。信念を持つことを教へられなかった二十代の青年の魂がこんな嘘っぱちな小説を書かせたのである」「けれどもまたこんなに執拗なまでに流転の生涯を書いたのは、私の童話への憧れであり、人間への愛情の反芻作用であった」「そして、かうした愛情や感覚の発見は私の生れ故郷である「大阪」が私の中に甦って来たためであった」とある。

いわゆる東京を中心とする文壇からの手厳しい批判に対して、自嘲も込めた精いっぱい抵抗を示していると考えられるが、『夫婦善哉』を再読、再考する上で興味深い点も多い。拙稿においてはテキスト分析を中心としているため、作者の自作への言（それもやや誇張された物言い）をそのまま受け取るつもりはないが、小説の「虚構性」や「空間性」といったいくつかの読みの観点と響きあう点があることを指摘しておく。

小説の評価とは別に、その「大衆受け」する物語内容からか、舞台化や映像化されている。その中でも、映画『夫婦善哉』（一九五五年 豊田四郎監督 主演 森繁久彌、淡島千景）は有名であろう。こうして様々な媒体の影響もあり「典型的な大阪夫婦の物語」（しっかり者の女と駄目な男の話⁽⁶⁾）という読み方が広く行き渡っていった。

拙稿は先行研究をふまえ『夫婦善哉』のテキストにおける柳吉・蝶子の人物像と二人のコミュニケーションのあり方を分析する。二人がどのように造型されているのかを分析することは、広く流布されたイメージとしての「典型的な大阪夫婦の物語」の再読、再検証の試みとなる。

また、小説の「虚構性」のありかたや、「大阪」という「空間」の読み方を捉え返すことにつながると考える。

二、今までの読まれ方

『夫婦善哉』のあらすじを簡潔に紹介する。蝶子は一銭天婦羅屋を生業とする種吉、辰子の長女として生まれた。十七歳で芸者となり、安化粧品問屋の息子柳吉と知り合い駆け落ちをする。その後、勘当され、どの仕事も長続きしない柳吉のために、蝶子は様々な仕事をして生活を支えようとする。一人前の男にして実家の父にみせてやりたい(あるいは、みかえしてやりたい)という願いもあり、蝶子は柳吉に厳しく接し、時には折檻をしたりもするが、柳吉は放蕩を繰り返す。柳吉の病氣、蝶子の母の死、そして、柳吉の父の死と苦労が続く。柳吉の父の葬儀に参列させてもらえなかったことに絶望した蝶子は自殺をはかるが、偶々訪れた柳吉に見えられ一命をとりとめる。柳吉はまた行方がわからなくなるが、ある日ふらりと戻ってきて二人は法善寺横丁内の「めおとぜんざい」に行く。そして二人の比較的安定した夫婦生活を思わせる後日談で物語は終わる。ちなみに『続夫婦善哉』が後年発表されているが、拙稿では考察の対象としない。

『夫婦善哉』の先行研究として、様々な観点からの読みが提示されている。

食と絡めるものとして真銅正宏は「作者の「大阪」への殊更のこだわりは、単なる自己の故郷への思い入れの結果といった性質のものではなく、極めて戦略的な方法上のもの」であり「下手もの食い」「店の列拳」など「品の無さ」こそ『下手物』としての大阪文学の特徴^⑦と述べる。作者の単なる「大阪」への思い入れではなく「極めて戦略的」という指摘が小説の「虚構性」に関わる。

都市空間的な読みとして次のようなものがある。上長根美智太郎は文学の中の都市空間として、「〈キタ〉と〈ミナミ〉は、近世的な〈通り〉の性質が前景化されることで、〈東区〉に見られるような〈筋〉の性質が削除されている」として『夫婦善哉』の物語世界には、経済や労働運動などのアクチュアルな大阪の描写は必要なかったであろう。そして同時代背景としての〈筋〉の都市景観の消去は、虚構のテキスト内空間としての「庶民の町」大阪を浮上させている^⑧と指摘した。これも、「虚構のテキスト内空間」としての意図的な「大阪」の創出として、先の「戦略的な方法上のもの」と通じるものである。

さらに橋本寛之は「柳吉と蝶子との間には画然とした境界線を引くことができるのであって、柳吉は自分の居住区に対する否定的感情か

ら、蝶子を媒介にこの境界線を越えて、〈ミナミ〉への強い憧憬を表す⁹⁾と指摘する。そして、〈キタ〉を切り捨て〈ミナミ〉に目を向けさせることで「無駄のない簡潔にして印象的な」「架空の大阪」をつくりあげていけるとする。つまり、柳吉は〈キタ〉と〈ミナミ〉の往復運動をするが、蝶子は〈ミナミ〉の内部での移動のみである。〈キタ〉は梅田新道、維康商店と「父」のいる柳吉の家・店であるが、〈ミナミ〉は柳吉・蝶子の家（二階の間借り）・店である。登場人物と〈キタ〉〈ミナミ〉という空間の関係性を捉えたもので、拙稿の人物造型の分析とつながるものである。

また、複数の浄瑠璃の影響については、本文に登場する浄瑠璃「太十」や『艶谷女舞衣』との関係が指摘されている。浄瑠璃「太十」は『絵本太閤記』の十段であり、その尼ヶ崎の段との関連を論じたものや「三浦半七」（『艶谷女舞衣』）のパロディという指摘がある。¹⁰⁾「この二つの浄瑠璃には、いずれも「女夫」の契りが悲劇的なまでにうたいあげられている。それに対して『夫婦善哉』では、前者の場面では「折檻」が、後者においては「大きな座布団」が示されているが、むしろこの二つの挿話が柳吉・蝶子の「夫婦」としての不安と安定とを語っていることは、あらためて念を押すまでもなからう。忠義や義理立てとは無縁な、男と女の喜劇的な物語としてである¹¹⁾と日高昭二は指摘する。

拙稿においても蝶子と柳吉の関係を論じる際に浄瑠璃との関係を指摘する予定である。浄瑠璃の世界では、男女や親子の心中・別離といった悲劇的結末を迎えることが多いが、『夫婦善哉』では、いくつかの死は描かれながら、悲劇的な結末には向かわない。関東大震災の被災や近親の死、または蝶子の自殺未遂や柳吉の病氣といった悲劇につながる要素を多く含みこませながら、最終的には二人は喜劇的ともいえる結末の共生に向かう。

近世文学との関連では、井原西鶴をあげ、テクストの饒舌さ、列挙、数へのこだわりを指摘するものもある。¹²⁾

これらの先行文献をふまえながら、拙稿では「食」と二人のコミュニケーションについて論じ、さらに人物造型について空間的分析を交えながら考察していく。なお浄瑠璃や西鶴との関係については最小限にとどめ、次稿につなげることとする。

三、〈共食〉とコミュニケーション

まず「食」に関わって、柳吉・蝶子の人物像と「共食」について考察する。

シヨンのキッチンで食事を作り、共に食べるという行為によって、しだいに「生」のエネルギーを獲得していく物語である。食という行為が「生命維持」という基本的機能を担う一方で「共食」は「性」とも関連付けられる。みかげと雄一は家族（疑似）と恋人の関係の境界の曖昧なところにいる。

「どうして君とものを食うと、こんなにおいしいのかな。」
私は笑って

「食欲と性欲が同時に満たされるからじゃない？」と言った。

「ちがう、ちがう、ちがう。」

大笑いしながら雄一が言った。

「きっと、家族だからだよ。」

また、続編の『満月』⁽⁵⁾は、一人きりの肉親を失った雄一を、みかげが支える物語である。『キッチン』では、雄一とその父（性転換して女装した母）が天涯孤独となったみかげを癒すが、『満月』では、その父の死によって深く傷ついた雄一をみかげが支える。料理アシスタントとなったみかげが、仕事先で食べたとびきりおいしい「カツ丼」をわざわざ深夜、タクシーをとばして遠くにいる雄一のもとへ届け食べさせるといふ、少女漫画的ともいえるシーンがある。⁽⁶⁾ここでも「食」の共有が重要な意味を持っている。

『夫婦善哉』においても、共に食えることが「疑似セックス」的意味があること、つまり食欲と性欲が連続性を持つことを示す箇所がある。柳吉の放蕩に愛想がつきて、蝶子が家を飛び出した後の場面である。

「自由軒のラ、ラ、ライスカレーはカレーを御飯にあんじょうま、ま、まむしてあるよって、うまい」とかつて柳吉が言った言葉を思い出しながら、カレーのあとのコーヒを飲んでみると、いきなり甘い気持ち胸に湧いた。こっそり帰ってみると、柳吉はいびきをかいていた。だし拔けに、荒々しく揺すぶって、柳吉が眠い眼をあけると、「阿呆んだら」そして唇をとがらして柳吉の顔へもって行った。

「柳吉が言った言葉を思い出しながら」カレーを食べ、コーヒーを飲んだ時に「いきなり甘い気持ちに胸に湧いた」というのは、まさに食欲と性欲の関係である。このように「食」が二人のコミュニケーションツールの役割を担っているが、蝶子の「甘い気持ち」という柳吉への愛着の表現方法が「荒々しく揺すぶって」「唇をとがらして柳吉の顔へもって行った」と直截的かつ動物的である。

一般的に人間のコミュニケーションにおいて重要な位置をしめるのは「ことば」(言語)であり、それは、大きくは文字言語(書き言葉)・音声言語(話し言葉)による。ここで『夫婦善哉』における柳吉・蝶子の言語コミュニケーションのありかたを考える。

「柳吉は些か吃りで、物を言うとき上を向いてちよつと口をもぐもぐさせる、その恰好がかねがね蝶子には思慮あり気に見えていた」とある。なぜ、柳吉の人物造型に吃音症を付与させているのだろうか。管見ではあるが、登場人物が吃音症であるという近代小説はそれほど多くはない。一番に想起されるのは三島由紀夫『金閣寺』の主人公溝口(モデル 放火犯 林承賢)である。

「吃りは、いふまでもなく、私と外界との間に一つの障壁を置いた。最初の音がうまく出ない。その最初の音が、私の内界と外界との間の扉の鍵のようなものであるのに、鍵がうまくあいたためしがない」とある。「私の内界と外界との間の扉の鍵」と喩え、「鍵」がうまく作用しないと外界との関係で出現するある種の障壁が、主人公のその後の行動に影響を与えていることは容易に想像できよう。

柳吉の吃音について中村三春は「俳優化」という用語で原作と映画について論じている。「映画『夫婦善哉』の場合、主演は森繁久弥と淡島千景であるが、この二人、特に森繁の演技は絶品と言わなければなるまい」として柳吉の吃音的な喋り方について「これは、商家を顧みず蝶子に入れあげ、父から勘当され養子に邪険に扱われる境遇と、食う・飲む・遊ぶに余念がなく、人生に対して前のめりになっている欲望の性急さを表しているのだろう。一方で映画の森繁は、原作とは違い、吃音的に話すことはない。その代わり、よどみなく流れるような大阪弁が、欲望に忠実に、目の前にある物事を最大限に楽しむ性質を表現して余りある」と述べている。柳吉について「欲望の性急さ」「人生に対して前のめり」という指摘は興味深い、いずれにせよ内言が外言化される際の何らかの「性急さ」による現象と推測される。テキスト内での柳吉の吃音症の原因についての言及はなく、柳吉の他者、とりわけ蝶子に対する対人関係やコミュニケーションのあり方として取り上げることとする。吃音症という設定について日高昭二は「しかし、彼の吃音は、『夫婦』としての自由な反応や応答、あるいは相互的で水平的な関係の捉え返しの可能性を、舌足らずで未消化のまま放置する機能として作用する。そして蝶子は、彼の吃音に寄り添うかたちで、この坊ん坊んの「ハラ」を探りつつ、ときに「浮気封じ」に神社に詣でるというように、いわば言語以前の習俗にすぎるかたちで対応するのみなのである⁽¹⁹⁾」と指摘する。

『金閣寺』の主人公については「私と外界との間の障壁」「私の内界と外界の間の扉」と表現され、『夫婦善哉』の柳吉については「相互的で水平的な関係の捉え返しの可能性」の「未消化」と指摘されている。蝶子が社交上手で「声自慢」と造型される一方で、柳吉の「舌足らずで未消化のまま放置」された言葉では、二人の関係において明快かつ自由な会話が成立し難いことは明らかである。その意図的ともいえる設定は二人のコミュニケーションのあり様を方向づける。柳吉は「対話」による関係を目指すことなく、そのエネルギーは「食」に関わり独特の味覚の追求に向かうと考える。つまり、柳吉の「口」はコミュニケーションツールの機能への負の自意識も相俟って、柳吉独自の世界を作る方に傾く。それが、柳吉の「独自の味覚」に執着することや「浄瑠璃の太夫」に没入するという方向性である。

「独自の味覚」に関わるテキストの描写としては、前掲の引用箇所に加えて次の昆布を煮る場面がある。

山椒昆布を煮る香いで、思い切り上等の昆布を五分四角ぐらいの大きさに細切りして山椒の実と一緒に鍋に入れ、亀甲万の濃口醤油をふんだんに使って、松炭のとり火でとろとろ二昼夜煮つめると、戎橋の「おぐらや」で売っている山椒昆布と同じ位のうまさになると柳吉は言い、退屈しのぎに昨日からそれに掛り出していたのだ。火種を切らさぬことと、時々かきまわしてやるのが大切で、そのため今日は一步も外へ出ず、だからいつもはきまって使うはずの日に一円の小遣いに少しも手をつけていなかった。蝶子の姿を見ると柳吉は「どや、良え按配に煮えて来よったやろ」長い竹箸で鍋の中を掻き廻しながら言った。そんな柳吉に蝶子はひそかにそこはかとなく恋しさを感じるのだが、癖で甘ったるい気分は外に出せず、着物の裾をひらいた長襦袢の膝でべたりと座るなり「なんや、まだたいてるのか、えらい暇かって何してるのや」こんな口を利いた。

「独自の味覚」に向かう柳吉に「そこはかとなく恋しさ」を感じながらも蝶子は「なんや、まだたいてるのか、えらい暇かって何してるのや」とやや乱暴ともいえる「口」を利く。まず具体的な「食」が提示され、それに誘発される蝶子の「甘い」感情が続く、その反応としての「荒々しい」蝶子の行動が見られる。前掲の「カレー」「コーヒ」（食）から「甘い気持ち」（感情）、そして「荒々しく掻きぶって」「唇をとがらして」（行動）と同様である。

では、蝶子の言語コミュニケーションはどのようなものであろうか。「発話」に課題を持つ「柳吉」に対して、蝶子は、先述したように「声自慢」の社交的な人物として造型されている。しかし、識字、つまり文字言語に若干の問題がある人物である。二人の駆け落ちのきつかけと

なつた蝶子の手紙の文言には「だいぶ永いこと来て下さらぬゆえ、しん配しています。一同舌をしたいゆえ……とあつた。一度話をしたい（一同舌をしたい）」と柳吉だけが判読できるその手紙が（後略）」とある。

「柳吉だけが判読できる」と、まさに二人の閉じたコミュニケーションのあり様が示されているが、柳吉の抱えている問題と蝶子のものは対照的であると同時に補完的關係であることは興味深い。まさにこの手紙が大きく二人の運命を変えることとなるのだが、柳吉の音声コミュニケーション、蝶子の文字コミュニケーションの脆弱さが二人をより結び付ける。

先述したように柳吉は「対話」に向かわず「独自の味覚」に没入していく。「うまいものめぐり」で柳吉の「食」の好みに付き合う蝶子は二人の「共食」の世界に入ることとなる。さらにいくつかの紆余曲折の後、二人は浄瑠璃の太夫（柳吉）・三味線（蝶子）という一対の關係に落ちつく。柳吉の吃音は、「浄瑠璃」の太夫を演じる際には特に支障がないようで、柳吉と蝶子は「浄瑠璃」の太夫・三味線の弾き手となり相性のよい二人としておさまりを見せるのである。

四、二組の〈夫婦〉

次に『夫婦善哉』にみられる二組の夫婦關係の共通点と差異点を考える。

蝶子の父母にあたる種吉・辰子は戸籍上の夫婦で、子どもは蝶子と信一の二人である。一方、柳吉・蝶子は正式な夫婦ではなく、子どもはない。（柳吉に前妻との娘がある）この二組の共通点は、命名と人物造型である。「蝶」は動物で華やかな存在といえるが、植物がなくては生かれない。一方、「柳」は植物で「柳に風」といわれるように、一見弱そうに見えながらのりくらりとしぶとく生きる。

蝶子の母、辰子の「辰」が強い動物を連想させるのに対して、種吉は「種」と植物由来である。『夫婦善哉』の冒頭で借金取りがくる場面がある。気前がいい弱気な種吉と気の強い辰子の姿が描かれており、二組の夫婦が相似形として設定されていることは明らかである。

蝶子は、容姿もいわゆる「別嬪」で生活力があり、よく働くしつかりものとして人物造型されている。母親譲りの勝気な性格もある。しかし、柳吉をもちまへの生活力で養っている一方で、彼に依存しているともいえる。柳吉を一人前の男にして「蝶子自身」を義父に認めてもらいたいという自尊心も強い。蝶子はたくましく華やかな女性であるが、「蝶」が「植物」に依るという点では、「彼女（蝶子）」は柳吉に寄りか

かつて生きているようで、実は柳吉を食って肥っている」という指摘にもある通りである。⁽²⁰⁾ 蝶子が柳吉にかけける視線について尾崎名津子は蝶子の柳吉に対する「好意的な誤読」であり「蝶子の日常生活が柳吉を不可分のものとして形成されている」としてテクストの表現でいえば「苦勞」であると指摘している。つまり蝶子は自ら「苦勞」を買って生きているとされている。⁽²¹⁾

一方の柳吉は、ぼんち（ぼんぼん）であり、生活力のない飽き性の男性として造型され、放蕩癖もある。柳吉の人物像を分析する上で重要なことは「長男としての父への負い目」である。蝶子との駆け落ちによって決定的となった実家のある（キタ）からの放逐、それに由来する負い目や恨みといった否定的な感情は、その元凶となった蝶子にも向けられる。しかし一方では、「共食」による閉鎖的なつながりもあり、二人の関係は容易に終わることはない。

結果として柳吉は蝶子に対して、ある種の親和性と嫌悪感に似たものが混在する複雑な感情を抱くこととなる。ひとまわりも年下の蝶子に対する呼称が「おばはん」であり、折に触れて「出しゃばり」や「いやな気持ち」といった蝶子への否定的な心情が吐露されている。それらは理路整然としたものではなく、むしろ生理的な感覚から発せられているようである。一方、（キタ）に居場所がない柳吉にとって、蝶子の領域である（ミナミ）は避難場所かつ居場所となりある種の親和性を持つ。また、蝶子は柳吉の「独自の味覚」を共有する数少ない存在でもある。蝶子の手紙をきっかけにして「駆け落ち」をしたことで、いわば人生が変わった柳吉にとって、蝶子は親和性のある対象でありながら嫌悪感を持つという両義性を有する存在である。

経済的には主導権を握っている蝶子であるが、精神的には柳吉に依存している。一方、放蕩を繰り返す柳吉は、蝶子に対して負の感情を抱きながらも完全には離れられず、しかしながら（キタ）（父）の空間にも戻ることは出来ずに、結果として浮遊する。こうした二人の関係の中で、まさに作者が述べているように「年代記的」「絵巻物的」「流転的」に柳吉は（浪費・折檻・放蕩・帰宅）を繰り返すという連続性と反復性を示すが、結末部でようやく安定という終結に向かう。

二人の関係の大きな変化点は、柳吉の父の死と蝶子の自殺未遂（絶望）そして、柳吉による発見（救済）である。いわゆる物語構造的解釈としては、蝶子の「死」（疑似的）と「再生」の儀式が行われたこととなるが、「再生」を助ける人物が柳吉であったことは重要である。それまでの蝶子の「苦勞」を支えてきたものは、放蕩する柳吉を一人前にして、柳吉の父に認めてもらうことであったが、その蝶子の欲望は義父の死により無効化される。その上葬儀にも呼ばれないという、屈辱的な仕打ちによる悔しさが自殺未遂にはしらせたと考えられる。その救済者が柳吉であったこと（偶然葬儀の羽織を取りに来た）が皮肉なことではあるが、構造としては象徴的である。

図式的には、蝶子は柳吉により救済されることとなるが、柳吉にとっても父の死は「父なるもの」の呪縛からの解放となる。柳吉の「父」からの承認欲求は「父」の死によって対象が消滅し無効化される。蝶子の今までの「苦勞」の行き場は失われたことになるが、柳吉にとっては、まさに禁忌の空間であった〈キタ〉の重圧から解放されることとなり、その男に蝶子は「救済」されることとなる。

二人の行動原理について『夫婦善哉』というテクストを動かしているのは、二人の商売遍歴でも柳吉の放蕩でもなく、二人と実家との関係だといえよう⁽²³⁾という尾崎名津子の指摘にあるように、「実家」つまり「イエ」につながる「父」との関係が最も大きいと考えられる。

繰り返し述べてきたように、二人は言語コミュニケーションの脆弱さから身体コミュニケーションに向かうが、その一つの形として蝶子の柳吉への「折檻」もあるのではないか。本テクストの初読時に、「折檻」に関する叙述に違和感があったことを記憶している。テクスト内での「折檻」は、先述した一連のシークエンスの最終の蝶子の動物的ともいえる直接的行動として組み込まれている。

また、小説表現の仕掛けとして、「折檻」は、浄瑠璃の「責めと折檻」の様式を使っていると考ええる。蝶子の柳吉への支配欲が「サディズム」的「折檻」で表されているが、いわゆる支配欲だけではなく、二人の言語のコミュニケーションの脆弱さ、つまり、ことば（対話）でうまく伝え合うことができない苛立ちが「身体」に向かったものともいえる。食欲が性欲とつながり、愛情のいびつな形で荒々しい肉体の動き（「責め・折檻」）につながるという一連の流れである。

「共食」という行為が性欲につながるものが、いわゆるエロス（生・性の欲動）であるとすれば「折檻」はタナトス（死の欲動）といえる⁽²⁴⁾⁽²⁵⁾。浄瑠璃では「死」という悲劇に向かうことが多いが、『夫婦善哉』では喜劇的ともいえる結末となる。

浄瑠璃との関係については「古典の女は自分をせめるのに、蝶子の方はあべこべに、浄瑠璃を口に収め、やおら亭主の折檻にかかる。古典の世界をひっくりかえす逆転パロディである」と多田道太郎は指摘する⁽²⁶⁾。確かに『夫婦善哉』の結末がみせる「どっしりとした」安定的な世界は、浄瑠璃の結末である悲劇的「死」ではなく、「食」につながる「生」の世界に引っぱられたものであり、いかにも「大阪的」落としどころといえる。なお、浄瑠璃の物語内容との関連については、さらなる検証が必要であり、次の課題とする。

五、へへへのこだわり

最後に構成について考える。冒頭部は、

年中借金取りが出はいりした。節季はむろんまるで毎日のことで、醬油屋、油屋、八百屋、鰯屋、乾物屋、炭屋、米屋、家主その他、いずれも厳しい催促だった。路地の入口で牛蒡、蓮根、芋、三ツ葉、蒟蒻、紅生姜、鰯など一銭天婦羅を揚げて商っている種吉は借金取の姿が見えると、下向いてにわかに鰻鮓粉をこねる真似した。近所の子供たちも、「おっさん、はよ牛蒡揚げてんかいナ」と待て暫しがなく、「よっしゃ、今揚げたアるぜ」と言うものの播鉢の底をこしこしやるだけで、水漬の落ちたのも気付かなかった。

結末部は、

柳吉は「どや、なんぞ、う、う、うまいもん食いにいこか」と蝶子を誘った。法善寺境内の「めおとぜんざい」へ行った。道頓堀からの通路と千日前からの通路の角に当たっていると古びた阿多福人形が据えられ、その前に「めおとぜんざい」と書いた赤い大提灯がぶら下っているのを見ると、しみじみと夫婦で行く店らしかった。おまけに、ぜんざいを注文すると、女夫の意味で一人に二杯ずつ持ってきた。碁盤の目の敷畳に腰をかけ、スウスウと高い音を立てて啜りながら柳吉は言った。「こ、こ、ここの善哉はなんで、二、二、二杯ずつ持って来るか知ってるか、知らんやろ。こら昔何とか太夫ちゅう浄瑠璃のお師匠はんが開いた店でな、一杯山盛りにするより、ちよつとずつ二杯にする方が沢山はいってるように見えるやろ、そこをうまいこと考えよったのや」蝶子は「一人より女夫の方が良いうことであらう」ぽんと襟を突き上げると肩が大きく揺れた。蝶子はめっきり肥えて、その座布団が尻にかくれるくらいであった。

蝶子と柳吉はやがて浄瑠璃に凝り出した。二ツ井戸天牛書店の二階広間で開かれた素義大会で、柳吉は蝶子の三味線で「太十」を語り、二等賞を貰った。景品の大きな座布団は蝶子が毎日使った。

冒頭部は、借金取りからの催促の店名や天婦羅の野菜の「羅列」である。斎藤理生は『「夫婦善哉」の列挙は動作を伴っており、言葉の数も多い。そのため勢いとスピード感がもたらされていると考えられる』と指摘し、列挙・羅列だけではない「要約と省略」や会話文と地の文との融合を指摘している。⁽²⁷⁾

拙稿では羅列の効果についてのみ述べることにする。冒頭での羅列、列挙の使用は文体にリズムを作る働きがある。「年代記的な、絵巻物風、流転的」な物語内容の冒頭で、具体性を持たせながらリズムミカルに読者を物語世界に引き込む。これは、次々に店名を挙げる「うまいものめぐり」のくだりや、「浪費・折檻・放蕩・帰宅」という反復による展開とつながるものである。

終結部は「めおとせんざい」の二杯、女夫(夫婦)、二ツ井戸天牛書店、二階、二等など「二」という数字づくしとなる。意図的といえるこの「二」の羅列は何を意味するのであろうか。⁽²⁸⁾

作者が影響を受けたといわれる井原西鶴が数字にこだわったことは周知のことであり、どこか「大阪的」遊びに通じる。二人の様々な「劣等意識」(言語コミュニケーションを含む)は、共依存的関係となり、最終的には「二」での「折り合い」(おさまり)となる。「二等」は、柳吉の愛する「うまいもん」(ゲテモン)につながる。キタの一流の店に対するミナミの「ゲテモノ」の店である。キタに対するミナミは、文壇でいえば東京と大阪の関係の相似形でもあろう。どこか織田作之助に「一流」「権威」的なものへの反発・反抗があるとすれば、「大阪」を書くことは、戦略的、意識的であり、彼の「二」という数字へのこだわりにつながる。これは、『二流文楽論』(一九四六年、一〇月)や『可能性の文学』(一九四五年、十二月)にもつながると思われるが、紙幅の関係で次の課題としたい。

最後に、座布団の象徴性について確認しておく。「蝶子はめっきり肥えて、その座布団が尻にかくれるくらいであった」とある。蝶子はいわゆる「苦勞」を買い「柳吉を食って肥って」いるが、座布団は「座る場所」で、実質的な蝶子の位置を示している。さらに、後日談の部分で、「景品の大きな座布団は蝶子が毎日使った」とある。「夫婦善哉」の店の座布団では収まりきらなかったが、二人が協同して獲得したのは「大きな」居場所であった。(キタ)の維康家への承認欲求から図らずも自由になった蝶子は、正式な「妻」という席ではないが新たな確固たる居場所を獲得し、ある種の「安定」を見せることとなる。

六、おわりに

二組の夫婦関係の相似形と人物造型、命名による象徴性を述べた。また二人（柳吉・蝶子）の関係と変化についてはコミュニケーションの在り方との関連から検証した。二人の様々な「劣等意識」（言語コミュニケーションを含む）は、身体に傾き、「共食」や過度な身体コミュニケーションを介して「共依存的関係」となる。しかし、蝶子の自殺未遂が柳吉に救済されるという「死」と「再生」の儀式を経て、最終的には二人は「二」での「折り合い」（おさまり）となる。いわゆる「死」と「再生」そして「共生」へとつながる。

「一杯山盛りにするより、ちよつとずつ二杯にする方が（後略）」（柳吉）に対する「一人より女夫の方がええいうことでっしやる」（蝶子）の会話は、まさに二人が「二」を選び「二」で収まる結末となる。蝶子の両親のような正式（戸籍上）な夫婦でないが「夫婦善哉」（ふうふよきかな）の言葉が示す実質的な夫婦関係の成立である。テキストの終盤で多用される「二」は、小説の仕掛けでありながら、織田作之助の「二」へのこだわりと価値づけにつながるものであるが、これについてさらなる検証が求められる。

冒頭であげた「典型的な大阪夫婦の物語」として人口に膾炙した小説は、「大阪」という都市空間を戦略的に設定し、同時に近世文学の西鶴や浄瑠璃ともつなげ「時空間」を超越する様々な仕掛けに満ちている。他の媒体によっても流布された「典型的な大阪」のイメージを否定するものではないが、精緻に作りこまれた小説という媒体で『夫婦善哉』が読み続けられることを切望する。

本文は『夫婦善哉 正・続 他十二編』（岩波文庫 二〇一三年、七月）による。

- (1) 青山光二『夫婦善哉』新潮文庫 解説（新潮社 二〇〇〇年、九月）
- (2) 宮内寒彌「文芸時評―新人について―」（『文学者』一九四〇年、十一月）
- (3) 宇野浩二『文藝推薦』審査後記（『文藝』一九四〇年、七月）
- (4) 青野季吉『夫婦善哉』新潮文庫 解説（新潮社 一九五〇年、一月）
- (5) 単行本『夫婦善哉』あとがき（創元社 一九四〇年、八月）

- (6) 梅本宣之「漂流する〈私〉——『夫婦善哉』を中心に——」(『帝塚山学院大学日本文学研究』四一号、二〇一〇年、二月)
- (7) 真銅正宏「下手物とうまいもん——上司小剣『鱧の皮』・織田作之助『夫婦善哉』(『食通小説の記号学』双文社出版 二〇〇七年、十一月 七四ページ)
- (8) 上長根美智太郎「消えた〈東区〉——織田作之助『夫婦善哉』論」(『横浜国大語研究』三二「二〇一四年、三月」)
- (9) 橋本寛之「『架空』の『大阪』 虚構の町を作る」(『都市大阪 文学の風景』双文社出版 二〇〇七年、十一月 四五ページ)
- (10) 浄瑠璃「太十」とは、『絵本太功記(えほんたいこうき)』の十段目の通称。武智光秀の老母臈月(さつき)の隠れ住む尼ヶ崎の場。旅僧となり入りこんだ真柴久吉を討とうとした光秀が、久吉の身代わりとなった母臈月を刺す。『太功記』中もつとも有名な段で、浄瑠璃・歌舞伎を通して上演回数が多い。『日本国語大辞典』(小学館 一九八八年)
- (11) 多田道太郎「オダサクはんのめでたいユーレイ」(『織田作之助』ちくま日本文学全集 筑摩書房 一九九三年、十月 四六四ページ)
- (12) 日高昭二「夫婦善哉 正統 解説付き」(雄松堂出版 二〇〇七年、十一月 二〇六ページ)
- (13) 瀬戸内晴美・前田愛「『夫婦善哉』と織田作之助」(『対談紀行 名作のなかの女たち』(『同時代ライブラリー』岩波書店 一九九六年、一〇月)
- (14) 吉本ばなな「キッチン」(福武書店 一九八八年、一月)
- (15) 吉本ばなな「満月」(福武書店 一九八八年、一月)
- (16) 大塚英志「吉本ばなな論 カッ井を抱いて走る少女」(『すばる』集英社 一九八九年、十一月)
- (17) 三島由紀夫「金閣寺」日本文学全集58(筑摩書房 一九七五年)
- (18) 日高昭二「夫婦善哉 正統 解説付き」(雄松堂出版 二〇〇七年、十一月)
- (19) 中村三春「原作」の記号学『羅生門』『浮雲』『夫婦善哉』など(『季刊ichiko』一一二号、二〇一一年、七月)
- (20) 河盛好蔵「定本現代日本文学全集81 永井龍男・井上友一郎・織田作之助集」(筑摩書房 一九六七年十一月発行の「解説」)
- (21) 尾崎名津子「織田作之助論 〈大阪〉 表象という戦略」(和泉書院 二〇一八年、六月 六九ページ)
- (22) 三木輝雄「作品読解『夫婦善哉』(織田作之助)」(『国語と教育』一五号、一九九〇年、三月)で蝶子の行動について「柳吉の為に尽くす形をとりながら、蝶子の欲望(自己の存在確立の希求)を満たす為という一面を持ち、蝶子は柳吉を自分の欲望の中に巻き込んでいった」と指摘している。
- (23) (21) に同じ 八一ページ
- (24) エロス・タナトスはジークムント・フロイトの精神分析用語で、『快感原則の彼岸』で明らかにされたフロイトの第三の欲望論である。

エロスは生への欲動で、生物にあまねく存在し、その成長を促し、より大きな統一と維持、発展と躍動とに導き、死を遠ざけるものである。また、タナトスは、死への欲動であり、生以前の分離離散した無機的状态へ立ち戻ろうとする傾向全体を指し、結合や統一の破壊という保守的対抗的な側面をとらえて用いる。人間が、取返しようもなく引き裂かれた存在であるという理解が前提である。

今村仁司（編）『現代思想を読む事典』（講談社 一九八八年、十月 九四ページ）を参考に増田が作成した。

(25) 日高昭二は「柳吉と蝶子においては『食』と『エロス』こそが、『夫婦』という絆を構築するための儀式であるかのような喜劇的なリアリズムとしてである。芝居がかった儀式は、テキストに挿入される浄瑠璃によっても示されている」と述べる。「解説『夫婦善哉 完全版』について」（『夫婦善哉完全版』雄松堂出版、二〇〇七年、一〇月 二〇八ページ）

(26) (12) に同じ

(27) 斎藤理生「織田作之助『夫婦善哉』の「形式」——「系譜小説」を手がかりに」（『日本近代文学』八九巻 二〇一三年、十一月）

(28) 二という数字に関して、前掲の日高昭二は「このささやかな食べ物に対しての「一」と「二」の寓意をめぐる挿話にも、彼ら自身の「めおと」の生活についての芝居がかった応答が浮かびあがっているであろう」と指摘する。また「二」という表現の多用について斎藤理生は前掲（27）で「こいうした表現も、柳吉と蝶子がある（夫婦）の形にたどりつくという内容に対応したものだと考えられる」と指摘している。

主要参考文献

三木輝夫 「作品読解『夫婦善哉』（織田作之助）（『国語と教育』第一五号 一九九〇年、三月）

大谷晃一 『織田作之助——生き、愛し、書いた。』（沖積舎 二〇一三年、八月）

河原義夫 『織田作之助研究』（六月社書房 一九七一年、五月）